

PDF hosted at the Radboud Repository of the Radboud University Nijmegen

The following full text is a publisher's version.

For additional information about this publication click this link.

<http://hdl.handle.net/2066/182522>

Please be advised that this information was generated on 2018-04-11 and may be subject to change.

LAS POÉTICAS DEL SINSENTIDO EN LA LITERATURA ARGENTINA CONTEMPORÁNEA: REFLEXIONES ACERCA DE SU RELACIÓN CON LA IRONÍA, EL *KITSCH* Y EL *CAMP*

POR

BRIGITTE ADRIAENSEN
Radboud Universiteit Nijmegen

Parece que en una parte de la literatura argentina de la última década se va afirmando una tendencia hacia el *nonsense* o el sinsentido. Esta tendencia se constata en la obra de autores tan diversos como César Aira, Daniel Guebel, Washington Cucurto y Sergio Bizzio para nombrar sólo los casos más representativos. A continuación se intenta mostrar el papel del sinsentido, la ironía y del *camp* en la obra de Daniel Guebel, autor muy influido por César Aira, que ha colaborado estrechamente con Sergio Bizzio y cuya obra tiene, desde mi punto de vista, algunos aires de familia a primera vista insospechados con la de Washington Cucurto.

1. LA POÉTICA DEL SINSENTIDO

Empecemos por especificar primero lo que se entiende por una poética del *nonsense*. Para ello me baso en la definición siguiente de Wim Tigges:

[el nonsense es] un género de literatura narrativa que balancea entre una multiplicidad de significaciones y una simultánea ausencia de sentido. Este balance se produce por el juego con las reglas de la lengua, la lógica, la prosodia y la representación, o por una combinación de ellas. Para que el nonsense sea exitoso, debe al mismo tiempo invitar al lector a la interpretación, y evitar la sugerencia de que haya un significado más profundo [...]. Cuanto más grande la distancia o la tensión entre lo que es presentado, las expectativas que son evocadas, y la frustración de estas expectativas, cuanto más grande el efecto *nonsensical*.

Ahora bien, la figura que encarna más claramente esta presencia simultánea de, por un lado, una profusión de significados y, por otro lado, una ausencia de sentido, es sin duda César Aira. Efectivamente, en ciertas novelas de Aira, como *La liebre* (1991), el lector se ve largamente preparado a una interpretación compleja de la historia argentina, que repentinamente es dejada atrás en una especie de cortocircuito

nonsensical que se suele producir hacia el final de sus novelas. Pero también en una novela como *El perseguido* (2001) de Daniel Guebel se constata la misma evolución hacia una multiplicación de pistas interpretativas que abocan en una aporía, un final irracional e inverosímil donde el lector se ve confrontado con sus límites cognitivos. Según Menninghaus, la poética del *nonsense* se reconoce así por la

desmotivación, la inversión y la repetición vacía de las unidades tradicionales de la trama y de su concatenación narrativa; y también en la indiferencia provocativa e incluso en el desafío de la trama narrativa y de las figuras de representación que intenten cumplir con las expectativas de los lectores en cuanto al sentido y la significación. (7, traducción mía)

El género más obvio con el que interactúa *El perseguido* es el de la ciencia ficción: el personaje principal, Leonardi Ferretti, es un revolucionario paranoico que intenta esconderse de los aparatos del estado, y decide que la única forma de escapar consiste en exponerse en exceso. Por eso le pide a un científico, llamado Hunico, crear diez clones genéticos de sí mismo: parece casi una ilustración de la teoría misma del sinsentido. La ausencia de sentido, la ocultación del personaje, se construye por la creación de una multiplicidad indiferenciada de significantes cuyo significado se pierde. Toda la novela es una ilustración de la complejidad interpretativa de esta multiplicación: el mismo Ferretti se confunde ante sus propios clones, mata a alguno, se enamora de otro, en fin, se pierde en su propio laberinto identitario y semántico. Y esta confusión semántica se ilustra en la novela mediante la secuencia irracional de escenas, situadas en lugares dispares y desconectados: desde la ciudad huye a la pampa, para vivir con los indígenas, pero después de una operación se convierte en Sandra, y pasa su luna de miel con su nueva pareja en un hotel de hielo construido en plena zona ártica. Posteriormente se va a los mares del norte para bucear en el océano, donde se ve sorprendido por un maremoto y se refugia en el interior de una ostra gigantesca para terminar viviendo en unos estudios de filmación donde participa como actor en una película. Finalmente termina haciendo experimentos genéticos y descubre que su mujer y su hijo son también productos de clonación. La única solución a esta confusión ya irremediable entre realidad y virtualidad, entre seres de carne y hueso y clones, entre múltiples pistas de lecturas que nos desorientan, consiste en un movimiento apocalíptico que acaba por destruirlo todo, en un cortocircuito igualmente *nonsensical*.

A diferencia de *El perseguido*, la trama de *Carrera y Fracassi* (2004), otra novela de Daniel Guebel, resulta por lo general mucho más verosímil, pero el final también es aporético: los dos protagonistas, viajeros comerciales en una Argentina en quiebra, huyen arruinados de la fiesta de bodas de la hija del primero. Se acercan a un centro de exposición, donde se encuentra una nave espacial por dentro. Entran al edificio, suben

a la nave, aprietan por equivocación un botón rojo y despegan. Se van acercando a la luna, y este es el diálogo final:

- [...] ¿Sabés hacia dónde vamos, Cacho?
- No –dice Fracassi–. Ni me lo cuentes. ¿Adónde?
- Estamos yendo derecho a la Luna.
- ¡No! ¿En serio? ¿Y cómo se ve desde acá?
- Carrera mira a la Luna, que viene hacia él. Dice la verdad:
- Blanca y radiante. Hermosa.
- No digo eso, lo que quiero saber es la forma.
- Carrera vuelve a mirar esa luz suave y amable, busca la palabra precisa, la encuentra:
- Redonda. (382)

La tendencia hacia el final disparatado, a menudo generalizado hacia la trama en su totalidad, es muy propia de los escritores argentinos mencionados. Esto no significa, evidentemente, que el sinsentido sea un rasgo exclusivo de la literatura contemporánea. Menninghaus por su parte sitúa los inicios del *nonsense* en el Romanticismo temprano, e indica su afinidad con el género del cuento de hadas o de los cuentos infantiles, siendo su representante más famoso *Alicia en el país de las maravillas* (1865) de Lewis Carroll. De cualquier forma, no creo que la tendencia actual hacia el sinsentido en la literatura argentina equivalga solamente a lo que Beatriz Sarlo llamó el “abandono de la trama”, esta “especie de cansancio del narrador con su propia trama, que es un cansancio (contemporáneo) de la ficción” (43), sino que también implica un desafío de la delimitación rigurosa de lo que sería lo “sensato” y lo “insensato”, de la hermenéutica tradicional, instaurada firmemente desde principios del siglo XIX. Así es también como describe Menninghaus el *nonsense*, enfatizando su desafío del Romanticismo temprano puesto que cuestionaba “la inocencia de la comprensión y desafiaba las ficciones centrales del campo hermenéutico” (3, traducción mía). César Aira, por su parte, no usa tanto el término del sinsentido para denominar esta tendencia, sino que habla más bien del “relato puro”, relacionándolo con la herencia del surrealismo francés. En su libro sobre Copi, apuesta por este género de narraciones, construidas en secuencias, donde se prioriza “una pura sucesión de espectáculos inconexos” (18), donde se pierde la continuidad y la coherencia de la trama y del sentido.¹

Un elemento que se enfatiza mucho en los estudios sobre el *nonsense*, es su carácter delicado, su balanceo continuo entre lo sensato y lo insensato, su tendencia a tantear el límite frágil entre la coherencia y el disparate. La estructura del *nonsense* es por lo tanto dual, porque como lo afirma también Menninghaus,

¹ En su libro *Espectáculos de la realidad* (2007), Reinaldo Laddaga insiste precisamente en que el concepto del relato puro de Aira es semejante al concepto del *nonsense* que introduce Menninghaus (156, nota 75).

[i]ncluso si el nonsense literario reivindica producir un cortocircuito en el control de la razón consciente, este acto depende de una sanción consciente, de una libertad deliberada. [...] El nonsense no “subvierte” el logos sin más, sino que tiene en mente un oponente históricamente determinado [el racionalismo kantiano de la época victoriana] y se queda preso de una relación de “amor-odio” con los imperativos de este oponente. (9, traducción mía)

En otras palabras, el *nonsense* no se encuentra sin más en un campo externo a lo sensato o lo significativo, sino que subvierte esta categoría desde dentro.

2. LA POÉTICA DE LA IRONÍA

A primera vista, los conceptos del *nonsense* y de la ironía podrían parecer opuestos, a lo mejor incluso excluyentes. En efecto, si el *nonsense* apunta hacia una estrategia lúdica e improvisada que indica una ausencia de sentido, la ironía precisamente se suele identificar como una estrategia retórica o un *tropos* que nos trasmite un significado bien definido, a saber: lo contrario de lo que decimos explícitamente. De ahí también que no sea de extrañar que Tigges establezca una distinción nítida entre el *nonsense* y la ironía, en un largo capítulo titulado “What nonsense is not”, donde intenta delimitar el *nonsense* de otros conceptos afines. Es cierto que si se parte de la definición más tradicional de la ironía, tal como lo hace él, es más fácil delimitar los dos fenómenos. En sus propias palabras: “El nonsense [...] presenta un balance entre un significado y una ausencia de significado, y por eso carece de [...] una explicación unívoca. En la ironía, el balance opera entre un significado y su opuesto, lo cual no es lo mismo que una ausencia de sentido” (95, traducción mía).

Por un lado, a pesar de las diferencias destacadas por Tigges, la ironía y el *nonsense* comparten su estructura dual. Este balance entre dos significados también es realzado por Linda Hutcheon, quien sostiene que la ironía se caracteriza por la presencia simultánea de un significado explícito con otro implícito, donde el efecto irónico es creado precisamente por la tensión entre ambos significados, y no tanto por la prevalencia de uno de ambos (57-66). De esta manera, lo que comparten el *nonsense* y la ironía es esta estructura doble, esta presencia simultánea de dos (o incluso tres) significados, aunque la diferencia crucial entre ambos es que en el caso de la ironía estos significados se sitúan dentro del ámbito de lo sensato y lo coherente, mientras que en el caso del *nonsense* el cortocircuito se presenta por el cuestionamiento mismo de la significación lógica.

Por otro lado, el hecho de que la ironía se mantenga dentro del ámbito de lo significativo, no impide que también pueda desorientar y cuestionar. La definición de Tigges es hasta cierto punto engañosa, en el sentido de que parece implicar que el significado de la ironía no da lugar a malentendidos al coincidir con lo opuesto de

lo que se afirma literalmente. Sin embargo, la ironía no siempre afirma, no siempre indica con claridad cuál es el sentido exacto que quiere transmitir. Aunque para algunos críticos literarios como Wayne Booth la forma tradicional de la ironía, la llamada “ironía estable”, es la única lícita dentro de un texto literario, también existe otra ironía, calificada algo despectivamente por Booth de “inestable”. La esencia de este tipo de ironía consiste precisamente en su carácter interrogativo, su incitación a la duda, al no tomar un partido claro y al cuestionar la posibilidad de afirmar algo. Esta ironía también se ha venido a llamar la ironía “posmoderna” o “suspensiva”, como en la siguiente cita de Allan Wilde:

La ironía posmoderna [...] es suspensiva: una indeterminación sobre significados o relaciones entre cosas se complementa con una voluntad de vivir con cierta incertidumbre, de tolerar y, en algunos casos, de dar la bienvenida a un mundo visto como arbitrario y múltiple, e incluso, a veces, como absurdo. (44, traducción mía)

Si se parte de esta concepción, el *nonsense* y la ironía en su vertiente posmoderna no se excluyen, sino que confirman ambas una tendencia hacia la aporía, la incertidumbre y la duda en el texto literario. Concretamente, la novela *Carrera y Fracassi* es la más ilustrativa en cuanto a esta ambigüedad de la ironía “suspensiva”. De hecho, la posición del narrador con respecto a sus personajes es difícil de determinar: ¿los encuentra mediocres, como se indica en la contraportada del libro, son incluso execrables, o les profesa también cierto cariño? En la siguiente cita, leemos los comentarios a primera vista despectivos del narrador sobre el personaje Mirtha, indignada porque su futuro amante no se ha esforzado a “presentarse de la mejor manera posible y bajo la luz más favorecedora ante los del ser a conquistar” (57). Dice el narrador: “En revancha por esa ofensa que sólo existía en su cerebro de merengue, Mirtha estaba viviendo la apasionante, elevada experiencia de una decepción tremenda. Ya no veía atractivo a Cacho, le parecía gordo, peludo como un mono, repulsivo” (57).

La calificación grosera acerca del cerebro de Mirtha contrasta con la referencia al tono altisonante y retórico de la “apasionante, elevada experiencia de una decepción tremenda”. Da la impresión que el narrador le otorga un dramatismo fuera de lugar a las sensaciones de Mirtha, un ser bruto incapaz de tanta sutileza, y que por lo tanto su posición ante su propio personaje es irónica. Dicha combinación de insultos bastante directos con estrategias más sutiles de desprestigio hace que la posición del narrador hacia sus personajes sea difícil de determinar. En la siguiente cita, por ejemplo, no queda claro si se trata de una traducción indirecta de los pensamientos y el estilo vulgar del personaje Fracassi, o si el mismo narrador se ha apropiado del mismo registro: “Así, con esa pesca y esos pensamientos, llegó el atardecer. De todos modos, ya hacía rato que Fracassi veía todo rojo. Con la caída del sol, que también mamaba lo suyo y se iba llenando del tinto borgoña de las nubes, llegó una división de mosquitos” (345). La

ambigüedad se sitúa aquí en la última frase: ¿reflejan estas palabras las disquisiciones del mismo personaje, o las del narrador? Sea cual sea la respuesta, el narrador no se distancia en este caso del lenguaje coloquial de Fracassi, y pierde su propia distancia irónica con respecto a sus criaturas mediante esta complicidad.

3. LOS DECORADOS *KITSCH*

Según la definición más tradicional, el *kitsch* se utiliza para hablar de “los artistas y escritores, o de sus obras, cuando en vano pretenden mostrar refinamiento expresivo o sentimientos elevados” (*DRAE*). Espontáneamente solemos asociar el *kitsch* antes que nada con ciertos objetos, aparentemente universales, puesto que los decorados descritos por Guebel son fácilmente reconocibles como *kitsch* para un lector europeo. En *El perseguido*, por ejemplo, llama la atención la aparición repentina de un objeto *kitsch* por excelencia. En el interior de la ostra, Ferretti se topa con:

una esfera de vidrio sólido, un pisapapeles. En su interior había una casita alpina, de madera pintada, con techo a dos aguas y pinos en el parque, y en la puerta de entrada un cartelito que en letra minúscula decía el nombre de la casa. La nieve aun flotaba a media altura, pero al final se asentó. Ferretti se quedó viendo la fruslería. Algo de esa caída lo había hipnotizado. Él sabía que aquella ‘nieve’ era falsa, puntitos microscópicos de plástico.... Y sin embargo el movimiento tenía su majestuosidad. Era lo imperturbable y estético de la naturaleza, pero concentrado. Sólo había que olvidar la indignidad de los materiales y encontrarse con la verdadera experiencia que proponía esa escena, su completo de ilusión. (107)

Efectivamente, el uso mismo de la palabra “fruslería” ya indica la conciencia que tiene el narrador de la mediocridad del producto. Además, en esta escena se observa claramente un aspecto crucial del *kitsch*, al equivaler éste a una copia, una simulación, un producto que imita lo auténtico (“él sabía que aquella ‘nieve’ era falsa”, “su completo de ilusión”).² En segundo lugar, el *kitsch* suele apelar a la sentimentalidad mediante la representación de escenas “tiernas”, e invita a reacciones emotivas y previsibles (Kulka 28). Este aspecto salta a la vista en la continuación de la escena descrita anteriormente:

Un poco entumecido, Ferretti volcó la palma hacia abajo, y entonces la nieve cubrió el aire de la esfera, en marea blanca cayó hacia el curvo cielo transparente y cerrado, y se depositó como ceniza blanca. Y entonces, de la casita alpina, de su ventana, escapó un perro labrador, que dio contra el cielo con un golpecito. Y después salió volando

² Generalmente se acepta que el *kitsch* equivale a una reproducción barata del arte. Se puede discutir después sobre la validez de una definición normativa del *kitsch* (tal como la defiende Tomás Kulka), pero éste no es el propósito aquí.

un niño, vestido con pantalón corto de tela escocesa, camisa de manga larga y botines con medias tres cuartos. Por ser más liviano, el niño demoró un instante en alcanzar el punto de detención de su caída. Y después, por la puerta, salió volando el padre, vestido con botas, pantalón de franela, saco y gorro tirolés con plumita. Y después, por la chimenea, salió la madre, robusta y de pollera acampanada, con trenzas rubias y aspecto de ordeñadora de vacas. Todos se juntaron en el perigeo. Una familia. La miniatura de lo perfecto. El perro pegó un ladrido.

Ferretti arimó más la cara al pisapapeles. Estaba llorando. Lloraba sin pudor y sin miedo [...]. (107-08)

También en *Carrera y Fracassi* el decorado *kitsch* está omnipresente, y se podría decir incluso que funciona como un indicio de la poética del autor, quien defiende precisamente la estética de la mediocridad en su libro, como veremos más adelante. La descripción de los regalos que recibe Andrea el día de su boda son elocuentes al respecto:

cinco portarretratos de marcos plateados o dorados, con fotos de modelos, casas o paisajes recortados de revistas semanales a modo de ilustración; tres candelabros de hierro forjado; cinco manteles individuales bordados con corazones; [...] un juego de Budas cruzados de piernas y con perforaciones en las cabezas, hechas para introducir palillos de incienso. (357-58)

Una característica clave de estos objetos es, siguiendo las teorías de Matei Calinescu sobre el *kitsch*, la expresión de un “principio de la mediocridad” (244). El *kitsch* no ambiciona la perfección, sino que se contenta con una imitación barata, pero efectiva, de una obra de arte mayor. Siguiendo esta definición y aplicándola de manera más general a *Carrera y Fracassi*, se puede considerar esta novela como una obra *kitsch* dado que celebra la mediocridad abiertamente. En el mismo “Aviso a los lectores”, en la contraportada del libro, se afirma lo siguiente: “Esta novela es la historia de dos mediocres. Alguien dijo que el único rasgo real de la mediocridad era tener miedo a ser mediocre y quizá tuviera razón”.³ Esta frase parece ser una apuesta por la mediocridad misma, una aceptación resignada de la falta de excelencia. Sin embargo, la conciencia elevada de su propia mediocridad tal vez acerque la novela más a lo que quisiera examinar a continuación: su relación con el *camp*.

³ Es la idea de dos protagonistas inseparables y mediocres la que consiste el punto clave en la intertextualidad con *Bouvard et Pécuchet* (1881) de Flaubert. Para más detalles sobre la intertextualidad con esta novela de Flaubert, véase mi artículo “La sátira en *Carrera y Fracassi* de Daniel Guebel: ¿cómo representar la mediocridad sin dejarse contagiar por ella?”.

4. EL *CAMP* O LA CELEBRACIÓN IRÓNICA DEL *KITSCH*

Siguiendo el ensayo de Susan Sontag “Notes on *camp*”, Calinescu sostiene que el *camp*⁴ consiste en la celebración irónica del *kitsch*:

Una ventaja ‘estratégica’ extremadamente importante ha sido la tendencia del *kitsch* a prestarse a la ironía [...]. Esto parece haber sido uno de los factores principales en la emergencia de la curiosa sensibilidad *camp*, que, bajo el pretexto de la pericia del ironista, puede regocijarse libremente en los placeres ofrecidos por el *kitsch* más repulsivo. El *camp* cultiva el mal gusto –por lo general el mal gusto de ayer– como una forma de refinamiento superior [...]. Exteriormente, sin embargo, el *camp* es a menudo difícil, incluso imposible, distinguir el *camp* del *kitsch*. (230)

En *Carrera y Fracassi*, el *camp* se hace palpable por su relación ambigua con el *kitsch*. De hecho, nunca queda claro si el lector celebra y aprueba los objetos *kitsch* en las casas, si le gustan los paisajes emotivos y estereotipados o si en cambio, se está distanciando irónicamente de ellos. No queda claro si el “mal gusto” se rechaza, se celebra o si esta misma celebración es un movimiento irónico que implica un distanciamiento crítico. Y es precisamente este rechazo a optar por una interpretación u otra, esta vacilación continua, la que acerca de nuevo el *camp* a la ironía y al sinsentido: en ambos casos, se trata de un rechazo de la transparencia y la univocidad del significado, en el sentido de que se produce un cortocircuito interpretativo, una aporía, una imposibilidad de otorgar una interpretación consistente al texto.

La mediocridad también se presenta en el uso estereotipado y hueco de las descripciones, demostrando así que el *kitsch* no puede disociarse del cliché. El cliché es un término que se reserva más bien a un estilo literario gastado, trillado, que ha perdido su savia original, mientras que con el *kitsch* se suele referir a los objetos artísticos. Es obvio que ambos conceptos tienen mucho en común, como su carácter reproducible y previsible o su simulación estética. De ahí que la insistencia obsesiva en los atardeceres en *Carrera y Fracassi* se pueda considerar asimismo como un ejemplo más de los clichés que impregnan la novela. En efecto, el narrador vuelve de forma obsesiva sobre el sol del atardecer o la luna que ilumina a sus personajes. Estas descripciones recuerdan el *kitsch* por el efecto visual que provocan. Así, Calinescu indica también que el *kitsch*

⁴ A diferencia de José Amicola, quien insiste en la relación intrínseca entre el *camp* y el ambiente gay (52), prefiero adoptar en esta ocasión una definición más amplia del *camp*. Esto no descalifica en absoluto la tesis de Amicola, dado que es cierto que a menudo el *camp* y la cultura gay van de la mano, pero no creo que el ambiente gay sea una condición *sine qua non* para hablar del *camp*. Por eso mismo no me voy a detener en el excelente análisis ofrecido por Amicola de la obra de teatro *La china* (1994), una pieza escrita por Guebel y Bizzio juntos, sino que me voy a centrar en el *camp* que desde mi punto de vista caracteriza el estilo de *Carrera y Fracassi*.

es una forma específicamente estética de mentir, dado que intenta vender la belleza en forma de reproducción barata (229). La belleza resulta fácil de fabricar, y, añade Calinescu, incluso la naturaleza (tal como ha sido comercializada por la industria del turismo) ha acabado por parecerse al arte barato. Hoy en día, no es el arte el que imita a la naturaleza, sino todo lo contrario, la naturaleza debe imitar las postales *kitsch* para alcanzar la belleza: “Hoy en día, la naturaleza no tiene otra opción que la de imitar a las reproducciones de color masivamente producidas, de alcanzar la belleza de una postal” (229, traducción mía). Es lo que también insinúa el narrador en la siguiente descripción del atardecer que es observado por Carrera durante un viaje en tren:

En el cielo, las nubes recibían los rayos ascendentes del sol y los reflejaban sobre la atmósfera, produciendo el efecto de un incendio invertido, donde el mundo era el punto de máxima crepitación antes de que la llama se desvaneciera. Carrera se sentía mareado por la inmensidad de lo natural, por su magnificencia desenvuelta y cursi. (82)

De nuevo, no queda claro si la primera frase se debe a los pensamientos elevados de Carrera, o a los comentarios del narrador. En el primer caso, su lenguaje altisonante (“un incendio invertido”) y casi poético contrasta mucho con la pobreza usual de su registro. En este sentido, la insinuación de que se trata de unas impresiones o descripciones prefabricadas, de un sentimentalismo barato, se vuelve palpable. Por otra parte, si esta descripción del atardecer proviene del narrador tampoco gana mucho en vigor, dado que esas descripciones del atardecer se repiten tantas veces en el libro que se convierten en una especie de *leit-motiv* en el texto, perdiendo de paso su originalidad y su autenticidad por su carácter reproducible (159, 300, 366). Toda esta ambigüedad entre los sentimientos tal vez auténticos de Carrera ante el paisaje, y el distanciamiento irónico del narrador se cristaliza en la calificación del paisaje como “cursi”, que tampoco nos da más respuestas en cuanto a la posición exacta de Carrera ni del narrador.

Es esta profusión de estereotipos y clichés la que acerca la prosa de Guebel a la de Washington Cucurto, pero con la diferencia de que Cucurto celebra el *kitsch* sin producir la misma sensación de incomodidad que es tan propia de Daniel Guebel. De hecho, en *Carrera y Fracassi* de Daniel Guebel, el lector sospecha cierta ironía, sin estar seguro del todo, dado que esta novela se desmarca de otras obras del autor por su flirteo tan insistente con las emociones *kitsch*, los decorados *kitsch* y las fórmulas literarias estereotipadas. Así se insinúa una mirada hasta cierto punto “superior” con respecto a sus personajes mediocres. En la prosa de Cucurto, en cambio, –pienso en *El curandero del amor* (2006), o en *El ejército neonazi del amor* (2006)– se opta decididamente por la mirada desde “abajo”, y se participa de manera exuberante y efervescente en la celebración de los márgenes. Aunque Beatriz Sarlo afirma que “Cucurto tiene lectores cultos que lo leen con la diversión con que las capas medias

escuchan cumbia”, está claro que en los textos de Cucurto no predomina la ironía intelectualista, la doble lectura, sino la risa, la carcajada más provocativa, que afirma escandalosamente los clichés, los estereotipos que pululan en el texto (44). Podríamos decir pues que Cucurto escribe textos *camp*, pero no en el sentido de que afirman un refinamiento superior, sino que se identifican plenamente con el mal gusto en sí. Es decir, mientras que Guebel mantiene cierta separación de registros, o imposibilita una identificación con el *kitsch*, en Cucurto “no hay pasaje de registros, sino mezcla deliberada que satura la escritura volviendo imposible la distinción de los marcos de referencia, la localización del verosímil mimético” (Fernández 76).

En Cucurto, la ausencia de una mirada suspensiva e irónica tampoco impide la presencia del sinsentido, que en su obra es más palpable aún que en la de Guebel. Su poemario *La máquina de hacer paraguayitos* (2005), por ejemplo, abunda en pasajes *nonsensicales*. Cito los siguientes versos procedentes de “Día tras día un trío de mujeres”:

Tristes fueron las noches en que estuvimos separados y las tres cuerdas más lindas
de mi barrio las caminé con vos y ahora tengo que olvidarlas o pegar la vuelta a la
manzana; hay una góndola para vos en el supermercado y está esperándote, ¡muerta
de risa! Que nadie da un peso por lo que hacés y menos por lo que sos, que los libros
son porque el papel lo aguanta todo, que a veces te vienen unas ganas locas de garchar
en bicicleta. (17)

Sin duda, hay que ser un genio del arte de la interpretación para entrever aquí un nexo plausible entre el paseo en el barrio, la góndola (estantería) del supermercado muerta de risa, la literatura y la pasión por garchar en bicicleta. El lector se queda desorientado, pero en este caso el cortocircuito *nonsensical* no se ve reforzado por una ironía suspensiva, sino por una carcajada limpia, inocente, que descarga la electricidad producida por nuestro cerebro frustrado en buscar la interpretación concluyente.

5. CONCLUSIONES

En este ensayo se mostró que el sinsentido parte de una estructura dual entre la ausencia y presencia de sentido, que también se presenta en la ironía, entre el sentido implícito y otro explícito, y en el *camp* en cuanto apropiación irónica del *kitsch*. La producción de un cortocircuito interpretativo es el segundo aspecto que tienen en común el sinsentido, la ironía (posmoderna) y el *camp*. Mientras que el *nonsense* pone en tela de juicio el principio significativo en sí, la ironía invita a la duda, y el *camp* vuelve borrosa la delimitación entre el *kitsch* y su apropiación lúdica, desorientando profundamente al lector.

Al poner en escena un relato *nonsensical*, mediante una poética de la mediocridad,⁵ la prosa de Guebel se acerca así por un lado a la de Aira, donde el “relato puro” forma parte de una estética de la *performance* cuyo flirteo con lo inacabado, y de ahí lo imperfecto, lo mediocre, es insistente. La misma contigüidad con lo soez, lo incómodamente “otro” también está omnipresente en la obra de Cucurto. Sin embargo, mientras que Cucurto escribe una prosa que se caracteriza por la celebración festiva, a carcajadas, de la estética *kitsch* y *camp*, tal celebración en Guebel siempre viene acompañada de una distancia irónica, de una ambigüedad que no puede desconectarse de cierta incomodidad ante la reivindicación provocativa de lo soez o del *kitsch*. Porque al contrario de Aira y Cucurto, que ya están formando parte de esta nueva literatura posautónoma al poner en escena el espectáculo de la realidad mediante una escritura performativa, en su prosa Guebel sigue buscando “el lector que comparte con el autor la presuposición del carácter central de la práctica de la literatura que unos y otros conciben como ámbitos que permiten a los individuos hacer una experiencia del fondo de lo existente, de aquello que excede (pero que es la condición de) los marcos habituales de experiencia” (Laddaga 20).

BIBLIOGRAFÍA

- Adriaensen, Brigitte. “La sátira en *Carrera y Fracassi* de Daniel Guebel: ¿cómo representar la mediocridad sin dejarse contagiar por ella?” *Cahiers du CRICCAL* 38/2 (2008): 77-82.
- Aira, César. *Copi*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2003.
- Amícola, José. *Camp y posvanguardia: manifestaciones culturales de un siglo fenecido*. Buenos Aires: Paidós, 2000.
- Bizzio, Sergio y Daniel Guebel. *La china*. Incluida en: *Dos obras ordinarias*. Rosario: Viterbo, 1994.
- Booth, Wayne. *A Rhetoric of Irony*. Chicago: U of Chicago P, 1974.
- Calinescu, Matei. *Five Faces of Modernity: Modernism, Avant-garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism*. Durham: Duke UP, 1987.
- Cucurto, Washington. *El curandero del amor*. Buenos Aires: Emecé Editores, 2006.
- _____. *El ejército neonazi del amor*, en: *El curandero del amor*. Buenos Aires: Emecé Editores, 2006.
- _____. *La máquina de hacer paraguayitos*. Buenos Aires: Mansalva, 2005.
- Fernández, Nancy. *Poéticas impropias. Escrituras argentinas contemporáneas*. Mar del Plata: Universidad Nacional de Mar del Plata, 2014.
- Guebel, Daniel. *Carrera y Fracassi*. Barcelona: Caballo de Troya, 2004.

⁵ Véase el prólogo de *Carrera y Fracassi*.

- _____. *El perseguido*. Buenos Aires: Editorial Norma, 2001.
- Hutcheon, Linda. *Irony's Edge. The Theory and Politics of Irony*. Londres: Routledge, 1994.
- Kulka, Tomás. *Kitsch and Art*. State College: Pennsylvania State UP, 1996.
- Laddaga, Reinaldo. *Espectáculos de la realidad. Ensayo sobre la narrativa latinoamericana de las últimas décadas*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo Editora, 2007.
- Menninghaus, Winfried. *In Praise of Nonsense. Kant and Bluebeard*. Stanford: Stanford UP, 1999.
- Sarlo, Beatriz. "Sujetos y tecnologías, La novela argentina después de la historia". *Quimera* 278 (enero 2007): 40-46.
- Sontag, Susan. "Notes on camp." *Against Interpretation and Other Essays*. New York: Dell, 1966. 275-292.
- Tigges, Wim. *An Anatomy of Literary Nonsense*. Amsterdam: Rodopi, 1988.
- Wilde, Allan. *Horizons of Assent. Modernism, Postmodernism, and the Ironic Imagination*. Baltimore: The Johns Hopkins UP, 1981.